NUMER 5—6
ROK II

KRAKÓW
V—VI 1932

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROW. POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM



HENRI MATISSE

NUMER PODWÓJNY

CENA 2 ZŁOTE

TREŚĆ NUMERU:

REDAKCJĘ „GŁOSU PLASTYKÓW" POWIERZYŁ ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE **KOMITETOWI REDAKCYJNEMU,** W SKŁAD KTÓREGO WCHODZĄ: **JAN CYBIS, EUGENJUSZ GEPPERT, ADAM GERŻABEK, HENRYK GOTLIB, JÓZEF JAREMA, ZYGMUNT MILLI, ANTONI PROCAJŁOWICZ, ZBIGNIEW PRONASZKO, DYR. A. SCHROEDER, DR. STAN. ŚWIERZ-ZALESKI, PROF. DR. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.**

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW": KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW", PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIESIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW" WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.

Nakład i wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpow. Eug. Geppert. — Drukarnia Polska.



GOBELIN WEDŁUG BOUCHER'A. WIZYTA WENUS W KUŹNI WULKANA.

ZE ZBIORÓW X. HR. PUSŁOWSKIEGO W KRAKOWIE.

TYTUS CZYŻEWSKI

O POTRZEBIE METODY W MALARSTWIE

Jak w każdym innym rodzaju sztuki, tak i w malarstwie pierwszą i najgłówniejszą zasadą tworzenia jest metoda.

Metoda techniczna, czyli metoda realizowania dzieła malarskiego nie jest tylko funkcją techniczną czy mechaniczną, ale jest przedewszystkiem ośrodkiem i ogniskiem, około którego artysta skupia swą twórczą pracę.

Zacząwszy od przedhistorycznych malowideł na ścianach grot, poprzez cały ciąg historji ludzkiej, malarstwo było plastycznem wyrażeniem uczuć ludzkich przy pomocy barw i form.

Tak zwane dokładne naśladowanie natury było w istocie rzeczą podrzędną.

Kolor podobnie jak dźwięki w przyrodzie był elementem psychologicznym, który istota ludzka najbardziej chłonęła z otaczającej ją przyrody i którym jednocześnie najsilniej mogła wypowiadać swe uczucia i wstrząsy w zetknięciu się z przyrodą.

W miarę postępów kultury, człowiek „aranżował“, czyli uporządkowywał reguły i środki, zapomocą których realizował swe uczucia kolorystyczno-plastyczne, t. j. tworzył obraz, jednem słowem stworzył metodę malarską.

W starożytności Grecy, jako naród najbardziej i najsilniej owładnięty ideą plastycznego wyrazu uczuć, stworzyli najbardziej skrystalizowaną metodę w sztukach plastycznych.

Rzeźbiarze greccy posiadali tajemnice, które streszczały się w pojęciu „kanonu“, czyli plastycznego „schematu“ budowy ciała ludzkiego. Ciało kobiety czy mężczyzny w klasycznej rzeźbie greckiej jest ideałem nietylko piękna i harmonji, ale jest zarazem ideałem doskonałej metody, zapomocą której harmonja ta została osiągnięta.

Wiemy bowiem już dzisiaj, że rzeźbiarze greccy nie rzeźbili swych wspaniałych ciał kobiecych czy męskich z jednego modelu, ale mając przepis i metodę proporcyj ludzkiego ciała, doszukiwali się tych idealnie pięknych form

(rzeźbiąc jedną postać) z kilku modeli, z których każdy posiadał poszczególnie, przynajmniej jedną część ciała idealnie sformowaną.

A zatem klasyczna rzeźba grecka ciała ludzkiego jest niejako zbiorem najpiękniejszych części ciała ludzkiego, jakie rzeźbiarz grecki mógł znaleźć u poszczególnych modeli. Aby sformułować w ten sposób swą sztukę i dojść do takiego idealnego typu doskonałości, rzeźbiarz grecki musiał sobie sformułować metodę pracy, czyli metodę tworzenia.

Podobnie jak w rzeźbie działo się i w malarstwie greckiem. Pomników klasycznego malarstwa greckiego pozostało bardzo mało. Ale w tem co pozostało, widzimy niezwykle misterną metodę pracy. Malarstwo greckie podobnie jak rzeźba opiera się na proporcjach, czyli na harmonji. Harmonja ta w malarstwie greckiem pojęta jest w ten sposób, że element barwny (kolor) nie jest traktowany autonomicznie, ale związany jest z rzeźbiarską formą, przedstawioną na obrazie. Na obrazie klasycznym kompozycja potraktowana jest po rzeźbiarsku, a kolory mimo swej intenzywności są jakby częścią „idealnej“ kolorowej rzeźby. Dopiero prymitywiści włoscy, a wreszcie Rafael pracując według wzorów greckich, wyzwolili malarstwo z więzów rzeźby. Rafael, „szkoła wenecka“ (Tycjan, Paweł z Verony, Tintoretto i Corregio) nadali malarstwu istotną wartość i to stanowisko w plastyce, które do dziś dnia posiada.

Naturalnie, malarze włoscy — pra-uczniowie artystów greckich, artystów o ustalonej metodzie porządku tworzenia nie mogli tworzyć bez silnie nakreślonej metody. Miał ją w swej kompozycji obrazu Rafael, miał ją Leonardo da Vinci, miał ją Michał Anioł. Tutaj przychodzi na myśl ów dziwny malarz, „prymitywista“ florentyński Paolo Uccello, który do wszelkich form malarskich stosował metodę geometryczną, tak charakterystyczną dla dzisiejszej francuskiej „szkoły kubistycznej“.



TERRAKOTA FRANC. XVIII. W. (1798)
ZBIORY HR. X. PUSŁOWSKIEGO, KRAKÓW.



PABLO PICASSO RYSUNEK

L e o n a r d o d e V i n c i pisze traktat o rzeźbie, malarstwie i rysunku, — V a s a r i w „Życiu Michała Anioła" i w życiorysach współczesnych mu malarzy „Renesansu" zaznajamia nas z ich metodami. Tintoretto podnosi malarstwo do wyżyn subtelnie kolorystycznej sztuki, operującej harmonjami, lub dysharmonjami czysto kolorystycznemi — i tworzy metodę kolorystyczną, z której następnie korzystać będą: El Greco, Velasquez, Rubens, a od nich uczyć się będą Delacroix i francuscy impresjoniści. Północ Europy korzysta z m e t o d malarzy włoskiego odrodzenia. Malarze Hubert i Jan Van Eyck (Flandrja XV w.). pierwsi na północy propagują metodę malarstwa olejnego.

Swego czasu w Bibljotece Narodowej w Paryżu wpadła mi do rąk ciekawa książka napisana przez malarza Pawła Signac'a, twórcy neo-impresjonizmu, obecnego prezesa „Salonu Niezależnych" w Paryżu. Książka nosi tytuł: „Od Eugenjusza Delacroix do neo-impresjonistów". (D'Eugene Delacroix aux neo-impressionistes). Książka ta jest interesująca z tego względu, że autor jej daje nam całą historję kolorystycznej metody impresjonistów.

Słynny malarz francuski, największy „kolorysta" w historji malarstwa XIX w., Eugenjusz Delacroix, w swych pamiętnikach opowiada nam, w jaki sposób doszedł do własnej metody kolorystycznej. Studjował kolor obrazów Rubensa, Tycjana, Veronesa i Tintoretta i dodając swe własne pomysły, użył tej wspólnej metody kolorystycznej, przy malowaniu fresków w kościele S t. S u l p i c e w Paryżu. W freskach tych użył Delacroix po raz pierwszy w wieku XIX techniki kolorystycznej, „dywizjonistycznej", t. j. malował freski małemi plamkami barwnemi, a to w celu uzyskania czystych i intenzywnych kolorów na płaszczyźnie. Metodę tą przyjęli i udoskonalili impresjoniści i neo-impresjoniści, posługując się przytem nawet „t e o r j ą b a r w" znanego fizyka francuskiego Chevreuil'a.

Ich metoda uporządkowała rozwichrzone dotychczas pojęcia o kolorycie i postawiła wiedzę kolorystyczną na równi z wiedzą o harmonji tonów w muzyce.

Metodą komponowania płaszczyzn na obrazie zajął się malarz C é z a n n e, a po nim kubiści francuscy. I tutaj podobnie jak impresjoniści, kubiści stworzyli nową metodę for-

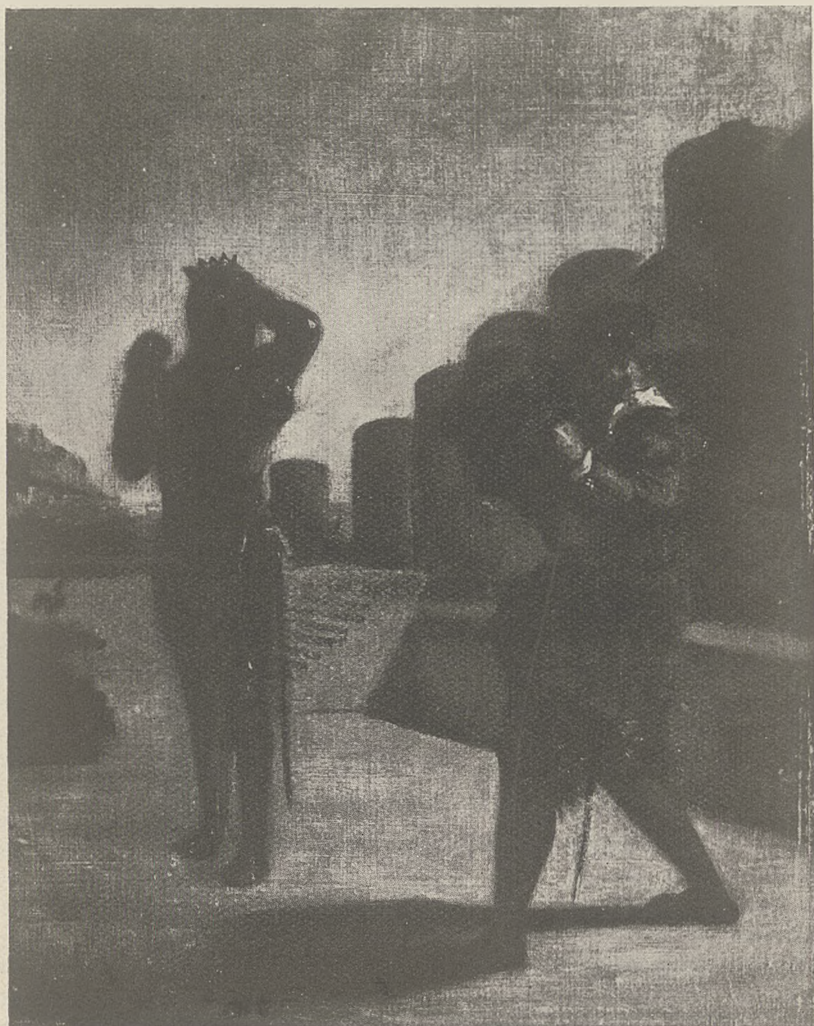
my i kompozycji. Cézanne po długich i mozolnych eksperymentach w swem rewolucyjnem malarstwie, stworzył nową metodę płaszczyzny (perspektywy) i formy na obrazie. — „Wszelkie formy w przyrodzie“ — mówi on — „modelują się według trzech brył geometrycznych: stożka, walca i kuli“. Następnie: „aby dobrze uwidocznić płaszczyznę na obrazie (n. p. w krajobrazie), trzeba je umieszczać jedną nad drugą, a nie w skrótach (według perspektywy Euklidesa)“.

Metodę tę rozwinęli kubiści przekształcając często swe malarstwo w sztukę czysto abstrakcyjną, a często czysto geometryczną, posługując się nawet w swych eksperymentach nową geometrją t. j. „analizą sytuacji“ Riemanna.

Jak widać malarstwo po anarchji pseudo-akademickiej XIX wieku staje się znów „wiedzą piękną“ opartą, podobnie jak za czasów Renesansu na metodach naukowych.

Ujęcie pewnych „praw“ malarskich w metodę (czy poszczególne metody) stało się w ostatnich latach koniecznością. W Polsce niestety malarstwo często jest dalekie od wszelkich metod!

Przyczyną tego jest może brak wielkich muzeów sztuki klasycznej, które pozwoliłyby artystom na twórcze eksperymenty, — a może także brak specjalnego wykształcenia metodycznego naszych malarzy. Zaradzić temu w dużej mierze mogą nasze szkoły sztuk pięknych, wprowadzając wykłady historji i analizy metod malarskich.



EUG. DELACROIX HAMLET I DUCH OJCA (OL. NA PŁÓTNIE, SYGNOWANY 1815)

ZE ZBIORÓW X. HR. PUSŁOWSKIEGO, KRAKÓW.



COROT — PEJZAŻ, 73½X100 OL. NA PŁÓTNIE
ZBIORY HR. PINIŃSKIEGO, WAWEL.

ST. SZCZEPAŃSKI

WIZJA NATURY I WIZJA MALARSKA

Znane są wypadki w tym rodzaju, że ojciec, zapytany jakiego koloru oczy ma jego ukochana córka — nie umie dać odpowiedzi: wie, kiedy temu dziecku coś dolega, a kiedy jest radosne, zna te oczy, patrzy w nie nieraz jako w zwierciadło duszy, ale ich nigdy nie w i d z i: nie zdaje sobie sprawy z ich rysunku i barwy.

Większość ludzi — jak mi się wydaje — ma podobny stosunek nietylko do natury, ale i do dzieł sztuki. W sztuce plastycznej szukają przeżyć, których ona nie stwarza i stwarzać nie jest w stanie. I — albo mówią sobie: sztuka jest dziś dla wtajemniczonych, albo, co gorsza, odsądzają artystów od czci i wiary. Dlatego, sądzę, nie będzie od rzeczy poruszyć parę zagadnień, których przemyślenie musi doprowadzić do przekonania, że malarstwo to t a k ż e p r a c a i to praca, która wymaga zupełnej ofiary wszystkich sił człowieka, chcącego w niej osiągnąć pewien poziom.

Rozważmy pierwszą kwestję, podaną w tytule artykułu, choć one obie w praktyce współrzędnie występują.

Uczyliśmy się kiedyś wszyscy o mechaniźmie oka, o żółtej plamce, o soczewkach; o powstawaniu obrazu, t. j. odbiciu pewnego wycinka pola widzenia; musieliśmy nawet wykreślać takie odbicie na ekranie według punktów wysyłających promienie równoległe i wyznaczających położenie przedmiotu w obrazie, powstałym po skrzyżowaniu się promieni w soczewce. Widzieliśmy nieraz na matówce aparatu fotograficznego taki obraz, stworzony przez odbicie s t o s u n k ó w p r z e d m i o t ó w d o s i e b i e (nie przez przedmioty odbite osobno — za wyjątkiem wypadków, kiedy aparat w przykry sposób przerysowuje). Tak samo (w płaski sposób i współrzędnie) widzi podobno niemowlę, nie rozróżniając przedmiotów od ich tła. Tak większość ludzi widzi morze, gdy się z niem spotka po raz pierwszy: jako ścianę pionową, ruchliwą i zmienną w kolorze.

Odległości się n i e w i d z i, ale się o nich wie z doświadczenia. Zmienianie się barw i układów — ze zmienianiem się odległości przedmiotów — nauczyło nas oceniać odległości wzrokiem, ale utylitaryzm patrzenia powoduje prześlizgnięcie się świadomości poprzez wrażenia plastyczne, tak, że sama „droga dojścia“ nie bywa nigdy odcyfrowywana. Podobnie ma się rzecz ze światłem. Różne oświetlenia tych samych przedmiotów dają różne wrażenia proporcyj, układów, barw, ale światła nie spostrzegamy na tym „ekranie“, na którym się odbija wycinek naszego pola widzenia, tylko doświadczenie nas uczy, że taka, a taka zmiana stosunków linji i barw wynika z takich a takich warunków źródeł światła, które to źródła możemy również z o b a c z y ć przenosząc na nie

wzrok. (Van Gogh malował słońce i gwiazdy — oczywiście nie jako blask, ale jako kolor). Dalej różnica materjału przedmiotów, powietrza, wody itp. — na „ekranie“ oka pojawia się również w sposób malarski, tylko że to czysto malarskie wrażenie mąci nam szereg skojarzeń (n. p. dotykowych). Widzenie oczyszczone z elementów utylitarnych i doświadczalnych (praca świadomości), jest widzeniem na płaszczyźnie.

Przechodzimy do drugiego zagadnienia: co malarz widzi. Zagadnienie to wiąże się z kulturą wyobraźni. Wizja malarska to nie chwilowy nastrój; to zorganizowany system wyobrażania, rezultat żmudnej pracy nad sobą i woli konkretyzowania.

Trudno dociec skąd się wziął pokutujący jeszcze gdzieniegdzie pogląd, że malarz nie powinien myśleć, (problematyczna przyjemność, jeżeli malarzowi czasem tylko coś na płótnie „wychodzi“ i niewiadomo dlaczego)!

Odbiorcy zabiegają o dzieła — artyście chodzi przedewszystkiem o świadomą „realizację siebie“. Różne malarstwa wszystkich czasów (tych które były i tych, które przyjdą) mają ten sam cel. Jakkolwiek wielcy genjusze w sztuce często nie uznawali siebie nawzajem — dziś zgodnie ich płótna obok siebie wiszą.

O wyniku pracy nad stworzeniem widzenia dowiadujemy się oczywiście z płócien artystów. Są one przekonywujące wtedy, gdy widać w nich dążenie do całościowego ujęcia. Nie dość spojrzeć na naturę i reprodukować ją — u artysty następuje selekcja w wyborze: tak elementów składowych widzenia, jak i środków wyrażenia swego stosunku do świata. Po pierwsze większa wrażliwość na pewne układy i gamy w naturze, po drugie własna treść wyobrażeniowa, zabarwiają widzenie indywidualizmem. Oko wrażliwe na kolor jest w stanie zasugerować sobie widzenie każdego koloru, niezależnie od barwy lokalnej przedmiotu (tę elastyczność dziedziczymy po impresjonistach). O objektywiźmie patrzenia można mówić w tym sensie, że jak w muzyce tę samą melodję można rozpoznać, chociaż jest grana na różnych instrumentach i w różnych tonacjach — podobnie w malarstwie: ani jakość użytego materjału, ani różna harmonja barwna płótna nie przesądza rzetelności wobec natury, jeśli tylko stosunek części składowych pozostał niezmienny. To samo niebo, które w jednym płótnie jest organicznie związane z całością — w innem stworzy zgrzyt, najpoprawniej narysowany akt w jednym obrazie nie da się użyć w tej samej formie jako część składowa innej większej kompozycji — będzie w niej obcym elementem.

Swoisty sposób widzenia natury przez każdego z mistrzów malarstwa wynika ze szczególnej wrażliwości na pewne elementy widzenia, podkreślenie jednych, a opuszczenie innych, co powoduje nieraz tak znaczne odchylenia od natury, że rzeczy w obrazie żadną miarą nie mogą mieć wartości dokumentu. Możnaby to ująć w paradoks: w obrazach mistrzów wartościowem nie jest to, co jest podobne, ale to, co jest niepodobne do natury.

Nikt Fidjaszowi nie zarzuca niezgodności z naturą, a przecież wiemy, że budowa kostna i mięśniowa człowieka ówczesnego nie była inna niż dzisiaj. A czy pejzaż jest taki w naturze jak go malował Tycjan? Rembrandt, sam pokraczna figura — dopiero na starość nabiera dostojeństwa — odstrychnął się od dawnych kanonów piękna i malował swoich ludzi w proporcjach nieraz karykaturalnych — ale taki dramat jest w jego płótnach, taki czar koloru, że podrobić tego nikt nie potrafi. Nikt też nie kwestjonuje, czy w naturze akurat tak jest, bo ulega przekonywującej sugestji wielkiego wizjonera. Boć nie wystarczy razem zobaczyć w naturze, trzeba i razem wyobrażać.

Organizujemy wyobraźnię i organizujemy płótna. Uczymy się u obcych elastyczności reagowania, rzetelności w pracy artystycznej i sposobu wydobywania siebie. — Estetyczne rozwiązanie płótna — to nieraz tylko malarstwo dekoracyjne; czytelność planów, „przewrócenie“ plamy barwnej w płótnie dla wyrażenia kształtu — w danej harmonji, kolor niematerjalny, a przestrzenny, przetrawiony, szlachetny w zestawieniach, kosztowny w materji — oto co stanowi wagę malarstwa stalugowego.



ITALIA FRESK. I. LUB II. W. P. C.
MUZEUM XX. CZARTORYSKICH, KRAKÓW.



PIOTR MICHAŁOWSKI — AKWARELA

MUZ. NAR. W KRAKOWIE.

EUG. GEPPERT

O POGLĄDACH NA NASZE MALARSTWO

W malarstwie naszem przez długie lata główną rolę grał dokument, kopja natury lub fakt historyczny i po tej linji szedł wysiłek pracy; dlatego też zastanawiając się nad naszem malarstwem i szukając jego walorów rzeczywistych, musimy wydobyć i podkreślić wszystko to, co było naprawdę malarskie. W tym wypadku wiele nazwisk będzie musiało być przejrzanych, a nie umniejszając ich zasług dla kraju i uznając ich wysiłek, przeciwstawić im trzeba tych ludzi, którzy pracowali nad zagadnieniami wyłącznie malarskiemi. Chcąc sprawę jasno postawić musimy przejść do przykładów.

Stanisław Witkiewicz w swojej książce o Matejce scharakteryzował jego działalność temi słowami: „W życiu polskiego społeczeństwa, w drugiej połowie XIX wieku twórczość Matejki była ogromnego znaczenia. To wszystko co stanowiło olbrzymią część treści narodowej myśli, to wszystko, co w niej było wypływem jej związku z przeszłością, wszystko to znalazło w twórczości Matejki swój wyraz. Była ona jakby bezpośrednią emanacją tego przebywania myśli narodowej w światach przeszłości"... Dobrze, o ile chodzi o historję, ale ten sam Witkiewicz w innem miejscu pisze o „Hołdzie Pruskim", że: „cała górna część obrazu, gdzie scena główna ujęta jest w postacie ludzkie widziane z profilu i cały charakter obrazu, jego czystość i wyrazistość kształtów, jego pyszna, dotykalna plastyka, wszystko to robi wrażenie kolorowej rzeźby". Kolorowej rzeźby — ale nie malarstwa. Pierwszego nikt nie tknie, bo to żyje w każdym z nas. Lecz z drugiem malarz współczesny zgodzić się nie może. W malarstwie nie szukamy kolorowej rzeźby, ani polichromji figur, czy form wypukłych. To też kiedy dzisiaj u nas coraz bardziej gruntuje się świadomość, czem jest istotnie malarstwo, niezależnie od czasu, epoki i chwilowych upodobań, idzie nam przedewszystkiem o rzetelne zrozumienie walorów dobrego obrazu.

Przebudzenie sztuki u nas przychodzi późno, zaczyna swój rozwój w okresie niewoli, a dobre wpływy zachodu dostają się do kraju powoli i spaczone. Powstaje malarstwo treści, malarstwo opisowe przedmiotu, wiodące na biegun przeciwny temu, na którym konkretyzuje się wizja malarska. A przecież każdy centymetr kwadratowy płótna żyje przez kolor

a każdy jest równie ważny w dobrem malarstwie. Zamiast uświadomienia sobie, że kolor istnieje tak w świetle jak i w cieniu widzi się jeszcze w obrazach światło nasycone bielą, a cień bez koloru, ciemny i nieczytelny. Kolor lokalny malowanego przedmiotu, nie zostaje przetłumaczony na malarskie zjawisko, lecz powtórzony sam dla siebie bez malarskiego sensu i bez ogólnej koncepcji całości płótna. Toteż gdzie niema malarskiej wizji, gdzie forma-kolor nie decydują, niema istotnych czynników koniecznych dla stworzenia wartości dzieła sztuki. Praca nad kolorem, formą, zestawieniem, to, co malarza jedynie obowiązuje, a co u nas jest zaniedbywane — dopiero poczyna coraz bardziej zdobywać sobie prawo obywatelstwa. Tradycji w plastyce u nas nie było, szliśmy więc po wzory obce, często nierozumiane, albo — i to głównie — braliśmy materjał z innej, dojrzalszej u nas dziedziny, to jest z literatury. Literatura stała się drogowskazem — inspiratorką. Pędzel kształtowany na literaturze, zamienia się w pióro, wyobraźnia malarska stawała się wyobraźnią czytelnika, nie malowano — tylko opisywano. Że trzeba malować tylko dla malarstwa, o tem nikt nie myślał. Przykładem, stwierdzającym to pomieszanie pojęć, które tak silnie zaważyło na niekorzyść naszego malarstwa jest także malarstwo rodzajowe. Rodzajowość, a z niem związana ludowość, zaciekawiała sporą ilość naszych artystów. Lud, ten gotowy i żywy wzór brano, ale nie wyciągając z niego pierwiastka malarskiego.

Wśród malarzy, którzy się zajmowali u nas zagadnieniem samej plastyki i tworzyli ze świadomością malarską, posiadamy przecież sporą liczbę poważnych nazwisk. Wśród nich Michałowski. Postać zupełnie wyjątkowa. Wyprzedza na całe szeregi lat zagadnienia u nas nieporuszane. Zjawił się on odosobniony wśród artystycznych warunków w kraju, z głębokiem wyczuciem i jasną świadomością malarskich walorów. Sztuka Michałowskiego pozornie tematowa, była od tego tematu wolną, w znaczeniu malarskiem, a wyzwolona z niepotrzebnego balastu, z całą swobodą porusza się wśród tych problemów, które innych załamywały. Michałowskiego nie zaciekawia opowiadanie w znaczeniu literackiem, czy w znaczeniu opisowem, lecz interesuje go zjawisko formy i koloru widzianego. Te niezaprzeczone wartości artystyczne, brak w tem znaczeniu poprzedników czy rówieśników u nas, zmuszają do postawienia właśnie jego na pierwszem miejscu w naszem malarstwie. Michałowski jest żywem zaprzeczeniem opinji, o destrukcyjnych wpływach sztuki francuskiej. Na nim właśnie dokumentuje się fakt, jak fałszywą jest ta legenda głoszona może zbyt powszechnie i bezkrytycznie, że należy się odseparowywać od wpływów. Piotr Michałowski mimo silnego związania ze sztuką francuską jest nawskróś polskim, ani temperamentu, ani wewnętrznej wizji nie zatracił, tylko ją ujął w karby rzemiosła, którego poszedł się uczyć tam, gdzie było najlepsze.

Innym przykładem będzie Aleksander Gierymski, o którym pisał Stanisław Witkiewicz: „...że jest rzeczywiście malarzem, który wszystko maluje kolorem, dla którego niema umówionych, stałych przypraw“. Obok niego Maks Gierymski, Podkowiński i Kotsis.

Kiedy dla legjonu innych wieś czy chłop służyły dla wyrażenia pewnego nastroju, czy sceny z życia, gdzie opowiadanie o sukmanie czy obyczaju było głównem zadaniem, dla Kotsisa było to tylko pretekstem dla realizacji malarskiej wizji. Tak jak Michałowski tłumaczy swoje umiłowanie konia i człowieka na walory malarskie, tak Kotsis tłumaczy na malarstwo swój sentyment polski.

Malarzem pełnym świadomości malarskiej jest Henryk Rodakowski, o czem świadczy własne jego credo plastyczne, zawarte w broszurce p. t. „Kilka słów o malarstwie“ (Warszawa 1895), z którego cytujemy następujący ustęp:

„Pomysł sam nie wystarcza, musi mieć istotę sztuki plastycznej, inaczej każdy poeta byłby malarzem: dośćby mu dać pędzel w rękę, by tworzył arcydzieła, a jednak tak nie jest. Wielkim artystą — tylko ten umysł, któremu się świat stroną malowniczą obrazową przedstawia, który czuje odcienie tak głębokie, tak subtelne, że dla nich ton za mało, a słowo zadużo ma precyzji: odcienie, które tylko dłuto i pędzel tłumaczyć umieją, — a który zarazem ma w sobie dar: bogactwa swej duszy nazewnątrz nam odsłonić. Więc nie głęboka filozoficzna abstrakcja, nie nauka i wierność historyczna, nie poszukiwanie archeologiczne i stanowisko partjotyczne lub humanitarne stanowią wartość genjuszu artystycznego, lecz właśnie ta, **formą i kolorem** do nas przemawiająca potęga, która nas wzrusza, a która się daje objąć jedynym tylko wyrazem — artyzm“.

P. T. PRENUMERATORÓW, KTÓRZY ZAPŁACILI 5 ZŁ., ZA PIERWSZE PÓŁROCZE 1932, PROSIMY O PRZESŁANIE ZŁ. 5 (DOŁĄCZONYM CZEKIEM P. K. O.) JAKO PRENUMERATĘ ZA DRUGIE PÓŁROCZE 1932. ZWRACAMY UWAGĘ, ŻE PRZESŁANIE TEJ KWOTY **BEZ ZWŁOKI** UŁATWIA NAM NIEPOMIERNIE PRACĘ REDAKTORSKĄ I ADMINISTRACYJNĄ, TAK TRUDNĄ W OBECNYCH WARUNKACH.



PIOTR MICHAŁOWSKI AKWARELA

MUZ. NAR. W KRAKOWIE.

KRONIKA

KRONIKA KRAKOWSKA

ARESZTOWANIE W AK. SZTUK PIĘKNYCH

Zakończenie roku szkolnego 1932 w Akademji krakowskiej miało przebieg dość niezwykły. Z wystawy uczniów, którą, jak corocznie, urządzili studenci w gmachu Akademji w porozumieniu ze swoimi profesorami, usunęli niektórzy profesorowie a następnie policja państwowa szereg eksponatów. Ponadto przeprowadziła policja rewizje domowe i aresztowała 7 studentów. Koledzy aresztowanych zwołali nazajutrz, t. j. dnia 20 czerwca, wiec, na którym uchwalono jednogłośnie następującą rezolucję:

„Studenci Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, zebrani dnia 20 czerwca, 1932 r. stwierdzają z oburzeniem (jednogłośnie), że stosowanie w zakresie nauki metod policyjnych i środków represyjnych przez Rektorat, nie leży w interesie sztuki, ani takowej nie dźwignie i nie rozwinie.

Wobec tego zmuszeni jesteśmy z podobnym stanem rzeczy wystąpić do opinji starszych kolegów plastyków i opinji publicznej, aby interwenjowała we formie jaknajbardziej energicznej wobec ostatnich zajść w Akademji.

Prosimy w tym celu o orzeczenie, czy usunięte i zakwestjonowane z punktu widzenia państwowego prace absolwentów Akademji nasuwały w tym kierunku poważne zarzuty. Usunięte w brutalny sposób prace nie dawały podstawy do represji i interwencji policji, gdyż mógłby Rektorat i grono Profesorów załatwić sprawę na terenie Akademji.

Wobec tego stwierdzamy, że agresywne i bezprzykładne wystąpienie Rektoratu i grona Profesorów umotywowane względami nibyto państwowemi, ma na celu zabicie wszelkiej żywszej inicjatywy artystycznej studentów, co na terenie sztuki jest niedopuszczalne“.

Rezolucję tę wręczyła delegacja studentów Wydziałowi Związku Polskich Artystów-Plastyków w Krakowie, wobec czego Wydział Związku powziął (dnia 20 czerwca) następującą uchwałę:

„Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, na posiedzeniu w dniu 20 czerwca b. r. opierając się na prośbie delegacji młodzieży Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, jak również samorzutnie poczuwając się do obrony swobodnej twórczości artystycznej wśród młodych adeptów sztuki — przyszłych swoich kolegów — jednogłośnie uchwalił, że stosowanie w szkole akademickiej metod i środków represyj-

nych nie leży w interesie sztuki i przynosi ujmę uczelni, z której wyszli prawie wszyscy członkowie Związku i której dobro, rozwój i niezależność leży Związkowi na sercu.

Wobec powyższego Związek oczekuje ze strony Rektoratu kategorycznego protestu przeciw wkroczeniu policji na wystawę szkolną w gmachu Akademji Sztuk Pięknych i zaniechania na przyszłość metod nie licujących z akademickim charakterem uczelni". Za Wydział:

Prezes Prof. Szyszko-Bohusz.

Uchwała ta zakomunikowana została drogą listowną Rektorowi Akademji, poczem opublikowano ją w prasie krakowskiej.

W odpowiedzi przesłał Rektor Pautsch prasie lokalnej następujący komunikat:

„Z okazji incydentu w niepożądany sposób zamykającego rok szkolny w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, pojawiło się w dziennikach pismo Związku Polskich Artystów-Plastyków w Krakowie, opatrzone podpisem prezesa Związku prof. Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, ujmujące się za tępioną jakoby przez rektorat swobodą przyszłych artystów „kolegów", którzy w „delegacji" udali się do Związku ze skargą.

W odpowiedzi rektorat zaznacza to, co zresztą już ujawniło się w urzędowym komunikacie województwa, ogłoszonym w dziennikach,

1) że student Akademji Sztuk Pięknych Lewicki jeszcze przed wystawą zamykającą rok szkolny Akademji był przedmiotem dochodzeń politycznej władzy państwowej,

2) że władza ta zwróciła się do rektora, zawiadamiając go, że pod pracami wystawionemi przez Lewickiego znajdują się antypaństwowe i antyreligijne napisy, umieszczone tam już po odbyciu urzędowego przeglądu prac przez grono profesorów,

3) że prace te, zresztą bez większej wartości artystycznej, umieszczone były na wystawie wśród kilkuset innych, nie zachodził więc wypadek tępienia inwencji artystycznej przez Akademję,

4) że zawiadomiony przez starostwo grodzkie rektor nakazał sekretarzowi Akademji prace Lewickiego zdjąć z wystawy celem dalszego dochodzenia, bezpośredniej więc ingerencji policji w Akademji nie było,

5) że wystąpienie w dziennikach Związku artystów plastyków polegało na informacji jednostronnej, nb. fałszywej, udzielonej przez grupę niezadowolonych, a podnieconych studentów, którzy nie chcieli podporządkować się nakazowi rektora. Zarząd Związku nie uważał za wskazane informacyj tych sprawdzić, mimo, że na czele jego stoi były profesor i rektor Akademji.

Rektorat podając powyższe szczegóły do publicznej wiadomości, z powodu zaniepokojenia wywołanego tendencyjnemi informacjami dostarczonemi dziennikom, stwierdza, że Związek artystów plastyków ujmuje się za rzekomo upośledzoną w swych prawach młodzieżą, nie bacząc na to, że w instytucji naukowej artystycznej praca odbywać się może tylko w zupełnym spokoju. Roznamiętnienie polityczno-społeczne, chociażby ono nawet miało znaleźć swój refleks w sztuce artystów twórczych już samodzielnych, jest zgubne, o ile szerzy się w zakładzie naukowym, zwłaszcza tego rodzaju, jak Akademja Sztuki.

Śledztwo wytoczone przez władzę polityczną, ujawni, czy oskarżeni są winni i w jakim stopniu. Rektorat stwierdza już dzisiaj na podstawie wypadków poprzednich, że niewielka grupa młodzieży wciągniętą została w wir działalności antypaństwowej, a niektóre jednostki były już karane; obecnie po wystąpieniu publicznem Związku poddaje pod sąd opinji dbałej o kulturę i dobro państwa, jak wygląda akcja Związku artystów plastyków, stojącego na zewnątrz zakładu naukowego i nie mającego z nim nic wspólnego — i jak wygląda jego prezes, były profesor i rektor Akademji, który to kompromitujące wystąpienie opatruje swoim podpisem, zapewniając mu w ten sposób na razie pewną wiarogodność wśród szerszych kół publiczności. Niepodobna, aby nie zdawał sobie sprawy, jak taką opieką nad „przyszłymi kolegami" w sposób wichrzycielski wprowadza rozstrój w życie wewnętrzne Zakładu naukowego i to właśnie w takich okolicznościach, jak ostatnie.

Tak zwany „Związek artystów plastyków" w Krakowie, jako organizacja zawodowa miał jednoczyć wszystkich artystów krakowskich o bardzo nieraz zróżnicowanych artystycznych dążeniach, powołany był więc przedewszystkiem do obrony interesów zawodowych. W ostatnich latach wystąpiło z niego bardzo wielu wybitniejszych artystów, przestał więc być tem, czem był z początku. Uzurpowanie sobie prawa wglądania w życie wewnętrzne uczelni tej miary, co Akademja, jest dowodem megalomanji tej reszty co pozostała. Rektor: Pautsch.

Rektorowi Pautschowi odpowiedział Związek Art.-Plast. w prasie krakowskiej następującym komunikatem dnia 29 czerwca:

„Wydział Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie do Pana Fryderyka Pautscha, Rektora Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie.

1) Twierdzi Pan w swej odpowiedzi na naszą enuncjację, że „bezpośredniej ingerencji policji w Akademji nie było" — jak pogodzić z tem fakt, że 18 b. m. o godz. 2-ej popołudniu komisarz policji państwowej Olearczyk i referent cenzury prasowej osobiście przeprowadzili cenzurę prac szkolnych na wystawie i wybrali prace, kwalifikujące się do zdjęcia i oddania policji, t. j. jako dowody rzeczowe?

2) Twierdzi Pan, że przed enuncjacją Związku należało sprawę sprawdzić i że „zarząd Związku nie uważał za wskazane informacji jednostronnych sprawdzić" — jak pogodzić z tem fakt, że przed wysłaniem enuncjacji do druku prezes Związku Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz przesłał do Pana list z prośbą o wypowiedzenie się w tej sprawie. List ten przyniesiony do Rektoratu dnia 21 b. m. o godz. 12-tej w kopercie z nagłówkiem Związku Polskich Artystów Plastyków nie został przyjęty i nierozpieczętowany wrócił do Związku.

3) Związek Polskich Artystów Plastyków podkreślając z naciskiem, iż celem jego enuncjacji była obrona praw autonomicznych wyższej akademickiej uczelni, do którego to obowiązku Pan Rektor się nie poczuwał, zastrzega się najkategoryczniej przeciwko niecnemu imputowaniu mu solidaryzowania się z jakimkolwiek antypaństwowem działaniem.

Wobec odmówienia Związkowi Polskich Artystów Plastyków kompetencji do zabierania głosu w sprawach Akademji, nie pozostaje nam nic innego, jak wyrazić ubolewanie, że nie należymy do składu policji państwowej, bo wówczas naszych praw do ingerencji Pan Rektor by nie kwestjonował".

Prezes i Wydział Związku Pol. Art. Plast.

Odpowiedzi „oficjalnej" na powyższy komunikat nie było. „Nieoficjalnie" tylko, recenzent artystyczny „Czasu" (w Nrze 149 tego pisma z dnia 3 lipca) daje wyraz swojemu zdziwieniu, że Związek Artystów-Plastyków poddaje krytyce postępowanie rektora Pautscha, który właśnie teraz zdobył

olbrzymi sukces artystyczny, otrzymując na wystawie „Zachęty“ w Warszawie I nagrodę za obraz religijny. Nieoficjalny adwokat rektoratu, który „z dziecinną radością“ donosi o sukcesie orderowym rektora Pautscha, nie zdaje sobie chyba sprawy z tego, że członkowie „Związku Artystów-Plastyków“ wywodzą swoją „megalomanję“ i swoje prawo do zabierania głosu w sprawach artystycznych, obchodzących całą Polskę, nie z otrzymanych orderów i nagród.

W końcu należy stwierdzić, że z pośród 7 studentów, zaaresztowanych dnia 18 czerwca sześciu wypuszczono na wolność już po 3 dniach, zaś siódmy zaaresztowany, student Lewicki zwolniony został po 3 tygodniach, t. j. dnia 8 lipca. Nikomu z zaaresztowanych i zwolnionych potem studentów nie wytoczono żadnej sprawy karnej.

Natomiast rektorat wywiesił w murach Akademji zawiadomienie, zawieszające w prawach akademickich czterech uczniów i zapowiadające wdrożenie przeciwko nim postępowania dyscyplinarnego. Wywieszka ta nosi datę 27 czerwca, ukazała się więc w 9 dni po aresztowaniach.

Z MUZEUM NARODOWEGO W SUKIENNICACH. Z przyjemnością należy podkreślić korzystne zmiany zaprowadzone ostatnio w rozmieszczeniu obrazów w galerji w Sukiennicach. Wrócono do dawnego systemu ścianek i przepierzeń wielkich sal, wieszając na otrzymanej nowej płaszczyźnie obrazy, które dotąd były w ukryciu albo wysoko umieszczone nie dawały się zupełnie oglądać. W ten sposób obecnie zawieszono na osobnych ściankach i zgrupowano razem kilka obrazów Kotsisa i 14 płócien Michałowskiego.

PRZYGOTOWANIA DO WYSTAWY KOTSISA. Z inicjatywy redakcji „Głosu Plastyków“ urządza Muzeum Narodowe w Krakowie w jesieni b. r. wielką wystawę dzieł Aleksandra Kotsisa. Komitet tej wystawy, złożony z przedstawicieli Muzeum Narodowego, członków Redakcji „Głosu Plastyków“, członków Zarządu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie i przedstawicieli kolekcjonerów dzieł Kotsisa, rozpoczął już prace przygotowawcze.

KRONIKA ŁÓDZKA

SPRAWA NAGRODY ARTYST. MIASTA ŁODZI. Przyznanie nagrody artystycznej miasta Łodzi malarzowi Władysławowi Strzemińskiemu było powodem awantury na posiedzeniu łódzkiej rady miejskiej i wywołało w prasie potok artykułów, wywiadów i wyjaśnień.

Między innymi ukazał się w lwowskiem „Słowie Polskiem“ (z dnia 12 czerwca 1932) artykuł Leona Chwistka p. t. „Importerzy terroru kulturalnego“, w którym autor pisze:

„Istnieje na świecie grupa ludzi, którzy swoje opinje, nabyte w drodze przypadkowych impresyj i utrwalone nawyknieniem rachuby radziby uważać za prawdy bezwzględne, obowiązujące nietylko całą ludzkość, ale nawet i Boga.

Ponieważ ludzie ci niechętnie oddają się rozumowaniom ścisłym, a nawet nieraz otwarcie potępiają logikę jako źródło wszystkiego zła na ziemi, — nic dziwnego, że namiętność bierze w ich umysłach górę nad rozsądkiem. Skutkiem tego tendencja do objektywizacji własnych iluzyj prowadzi ich rychło do bezwzględnej, fanatycznej wiary, że oni tylko posiedli prawdę, a przeciwnicy ich są albo matołami, albo zgoła ludźmi złej woli...

Jeśli n. p. ktoś ukończył Akademję Sztuk Pięknych w Leningradzie, to wydaje mu się, ...że poczciwi Polaczkowie z Tarnowa, Starego Sambora, z Częstochowy, czy Bytomia, lepiejby zrobili, gdyby po wszystkie czasy trzymali się utartych wzorów trywjalnego naturalizmu, unikając za wszelką cenę wszelkich innych -izmów. Jest tylko jeden prawdziwy -izm, a mianowicie trywjalny naturalizm, dobrze wymalowana krowa na zielonej łące, chmurka panie, góralka, albo najlepiej sanna, lub coś podobnego. To przystoi Polakowi, tak jak wąs zawiesisty, świtka i karabela.

A jeśli chołota miejscowa nie chce się liczyć z tym stanem rzeczy, to oczywiście należy ją brać zgóry. Zmieszać jednego z drugim z błotem, poniewierać, i basta. Prasa powtórzy taką napaść chętnie, a za miejscowym nowatorem sztuki nikt się nie ujmie, bo większość będzie rada, że takiemu przytrą rogów, a garstka pięknoduchów będzie się bała zapuszczać w dyskusje z ludźmi, pewnymi siebie, i zdecydowanymi na wszystko. Ot, tak niemal, jak na wojnie.

Prócz tego jest jeszcze jeden atut do wygrania, który nie zawodzi nigdy. Jest nim straszak bolszewicki. W imię tego straszaka można przecie stłumić każdą myśl oryginalną, można zahamować ruch artystyczny i intelektualny na długie lata... Czasy, kiedy można u nas było załatwić się z człowiekiem przy pomocy straszaka bolszewickiego, skończyły się chyba raz na zawsze. Zbyt dużo jest już u nas tęgich artystów z Tarnowa, Starego Sambora, z Częstochowy, z Wadowic, z Bytomia, żebyśmy obawiać się mieli terroru, szerzonego w imię autorytetu akademji Leningradzkiej...

Brutalność i nieprzyzwoitość możliwe są wszędzie, ale tylko narody naprawdę ciemne dadzą się takiemi środkami terroryzować. Dla nas są to politowania godne objawy zanikającego barbarzyństwa“ Leon Chwistek.

Również w związku z tą sprawą, ukazał się w jednem z pism łódzkich „głos laika“, z którego cytujemy następujące trafne uwagi:

„Przy okazji skandalu malarskiego, sądzę, że wartoby wreszcie się umówić — co to jest bolszewizm, zwłaszcza w sztuce? Czy futuryzm, oficjalnie popierany przez faszyzm włoski, jest również bolszewizmem? Albo — czy kult dla czystej formy jest rzeczywiście bolszewizmem?

Zdarza się przecież, że dwie przekupki na rynku, pokłóciwszy się o byle co, wymyślają sobie również od... „bolszewiczek“.

Wolno więc wymagać od ludzi inteligentnych, aby posługiwali się conajmniej ściślejszą i bardziej treściwą terminologją, nawet wówczas, gdy mają na celu jedynie — wymyślanie“...

KRONIKA WILEŃSKA

WYSTAWA WILEŃSKIEGO „TOWARZYSTWA NIEZALEŻNYCH“ (druga z rzędu) zgromadziła prace trzydziestukilku artystów miejscowych (230 prac) i kilku artystów warszawskich. Grupa powstała w roku 1930 z pośród artystów przeważnie młodszych, nienależących do Wileńskiego Tow. Art. Plast., które reprezentuje w Wilnie sztukę poniekąd oficjalną. Wystawa obejmowała prace malarskie, graficzne i rzeźby.

KRONIKA POZNAŃSKA

W MUZEUM WIELKOPOLSKIEM, otwarto 25 czerwca wystawę „Współczesnej Grafiki Poznańskiej“. Wystawę zainicjowało Tow. Miłośników Graf., wydając równocześnie katalog z przedmową Artura Marjana Świnarskiego. Wystawa obejmująca prace graficzne czterdziestu artystów, uzupełniona jest zbiorem plakatów miejscowych artystów grafików. Wystawa daje istotny pogląd na stan poznańskiej grafiki z uwzględnieniem najmłodszych jej reprezentantów.

Niemal równocześnie z wystawą współczesnej grafiki poznańskiej otwarto w Muzeum Wielkopolskiem wystawę polskiego malarstwa XVIII i XIX wieku. Wystawę stanowią stałe eksponaty Muzeum Wielkopolskiego, wzbogacone licznemi dziełami z prywatnych zbiorów Województwa Poznańskiego, wśród których na pierwszem miejscu jest niewątpliwie Galerja Raczyńskich w Rogalinie.

Mamy zatem najstarsze nasze malarstwo doby Stanisławowskiej, okres realizmu do Matejki włącznie i wreszcie impresjonistów jako etap ostatni. Z najstarszego okresu reprezentowani są: Bacciarelli, Grassi, Norblin, Wall, Chodowiecki, Lampi, Brodowski, Smuglewicz, Wojniawski i Peszke. Zupełnie wyjątkowe stanowisko przyznać wypada Michałowskiemu (tylko jedno, lecz kapitalne płótno). Równocześnie wyszczególnić należy płótno M. Maszkowskiego (1860 r.), stosunkowo mało znanego artysty, następnie rysunki i obrazy Orłowskiego, Simlera, J. Rustema, Bieszczata, Kunkiewicza, Grottgera (jedno małe płócienko, akt, olej.) i M. Zaleskiego. Dotkliwie odczuwa się tu brak Rodakowskiego, zato b. licznie reprezentowany jest J. Kossak. Dalej notujemy płótno (mało znanego malarza) Tytusa Pileckiego, kilka szkiców Kotsisa, małe płócienko Gersona, Siemiradzkiego i kilka kartonów dekoracyjnych i kilka szkiców olejnych Matejki. W sąsiedniej sali reprezentowani są: Brandt, Ajdukiewicz, Kowalski Wierusz Alfred, Siestrzenczewicz, Czachurski, Matecki, Tad. Rybkowski i Żmurko. Jeszcze z nimi łączą się: Z. M. Michalski, Lentz, K. Krzyżanowski, Witold Pruszkowski i J. Malczewski, którego mamy tu obrazy dawniejsze (na etapie) i nowsze zabarwione symboliką, oraz kilka drobniejszych prac i jeden okazały krajobraz z jastrzębiem Chełmońskiego. Przechodzimy zatem do impresjonistów. Kilka krajobrazów Stanisławskiego, portretów pastelowych Wyspiańskiego, kilka akwarel Fałata i znakomity obraz Al. Gierymskiego „Louvre w nocnem oświetleniu“, oraz trzy przepyszne krajobrazy Podkowińskiego. Najlepsze obrazy na wystawie, to: Michałowski, Gierymski Al. i Podkowiński.

KRONIKA LWOWSKA

WYSTAWA „NOWEJ GENERACJI“. Z inicjatywy kolegów ze Lwowa powstała grupa „Nowa Generacja“, obejmująca jedynie malarstwo sztalugowe, której celem „jest próba pokazu sztuki młodszej generacji polskiej o pokroju wybitnie współczesnym“. Udział w wystawie mogą brać „wyłącznie artyści zaproszeni ze wszystkich większych miast Polski, oraz z polskiej kolonji artystycznej w Paryżu“. Komitet składa się z artystów malarzy i delegatów prasy. Członkami jego są: Czyżewski Tytus, Pronaszko Zbigniew, Niesiołowski Tymon, Feuerring Maksymiljan, Dołżycki Leon, Kanelba Rajmund, Strzemiński Władysław, Wallis Mieczysław, Gotlib Henryk, Minich Marjan, Lam Władysław, Klingsland Z. St., Smolik Przesław. Otwarcie wystawy nastąpiło 17 lipca w Pałacu Sztuki na placu Targów.

KRONIKA RADOMSKA

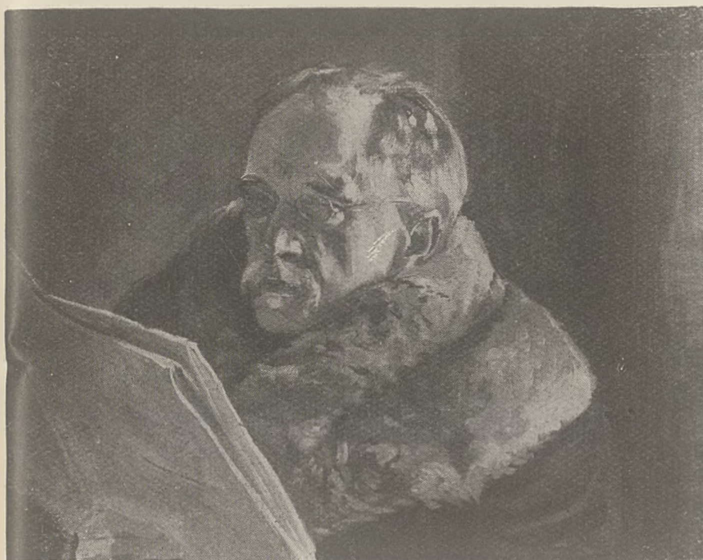
„OCHRONA ZABYTKÓW SZTUKI KOŚCIELNEJ“. Pod tym tytułem zorganizowany został na Powszechnej Wystawie Kościelnej w Radomiu (czerwiec—lipiec br.) osobny dział, poświęcony propagandzie opieki nad zabytkami. Materjał wystawowy stanowiły zdjęcia fotograficzne, które zestawione w odpowiednich grupach, ilustrowały ważniejsze prace konserwatorskie już wykonane, lub też zwracały uwagę na aktualne zagadnienia w tej dziedzinie. Były więc grupy obejmujące: budowle, malowidła i rzeźbę, urządzenia wnętrz, tkaniny, ochronę zabytków sztuki i przyrody, muzea diecezjalne. W poszczególnej grupie fotografje ilustrowały stan zniszczenia (uszkodzenia) zabytku i stan jego po odrestaurowaniu. Dano tu więc przykładowo poglądowy obraz jak należy przeprowadzać prace konserwatorskie przy zabytkach. Zwrócono dalej uwagę na ważniejsze zabytki, wymagające ich ratowania jak np.: kościół na Św. Krzyżu pod Kielcami, drewniany kościółek w Smardzowicach koło Ojcowa itd. W gablotkach wystawione zostały publikacje, związane z opieką nad zabytkami, z których na plan pierwszy wysuwały się wydawnictwa Ministerstwa W. R. i O. P. Wystawa cieszyła się dużem zainteresowaniem, czego dowodem jest ilość zwiedzających w ogólnej liczbie około 9.000 osób. — Omawiany dział wystawowy zorganizowany został staraniem Dr. A. Olesia, konserwatora na Województwo Kieleckie.

W JESIENI BIEŻĄCEGO ROKU ORGANIZUJE — Z INICJATYWY „GŁOSU PLASTYKÓW“ — KRAKOWSKIE MUZEUM NARODOWE PIERWSZĄ WIELKĄ WYSTAWĘ DZIEŁ ALEKSANDRA KOTSISA. O ŻYCIU KOTSISA, TEJ CHLUBY POLSKIEGO MALARSTWA XIX W., NIC ZGOŁA DOTĄD NIE WIEMY. REDAKCJA „GŁOSU PLASTYKÓW“ ZWRACA SIĘ ZATEM DO CZYTELNIKÓW I DO WSZYSTKICH, KTÓRZY SIĘ INTERESUJĄ SPRAWAMI SZTUKI, O PRZESŁANIE DO NASZEJ REDAKCJI WSZELAKICH DOKUMENTÓW LUB WIADOMOŚCI O DOKUMENTACH (N. P. LISTY KOTSISA, LISTY OSÓB INNYCH, ZAWIERAJĄCE WIADOMOŚCI O KOTSISIE, ARTYKUŁY W STARYCH CZASOPISMACH, WSPÓŁCZESNYCH KOTSISOWI, WRESZCIE WIADOMOŚCI JAKIEKOLWIEK O ISTNIEJĄCYCH NA TEN TEMAT DOKUMENTACH), W CELU ZEBRANIA AUTENTYCZNEGO MATERJAŁU O ŻYCIU KOTSISA.

REDAKCJA „GŁOSU PLASTYKÓW“.

KRONIKA WYSTAW KRAJOWYCH

KRONIKA TA MA CHARAKTER **EPIZODYCZNY**, A CEL WYŁĄCZNIE **SPRAWOZDAWCZY**. PISMO NASZE UKAZUJE SIĘ ZBYT RZADKO I ZBYT MAŁYMI ROZPORZĄDZA FUNDUSZAMI, AŻEBY MOŻNA BYŁO W NIEM REPRODUKOWAĆ WSZYSTKICH ARTYSTÓW, KTÓRZY W OSTATNICH CZASACH W POLSCE WYSTAWIALI, A KTÓRYCH PRACE SĄ GODNE POKAZANIA, CHOĆBY NA MAŁEJ KLISZY FOTOGRAFICZNEJ. PONIEWAŻ W TYM DZIALE REPRODUKUJEMY PRACE ARTYSTÓW ŻYJĄCYCH I ŻYWYCH, CZĘSTO MŁODYCH I NAJMŁODSZYCH, PRZETO Z NATURY RZECZY REPRODUKOWANIE PRAC TYCH ARTYSTÓW NIE OZNACZA ICH WARTOŚCIOWANIA; CEL TEJ KRONIKI JEST — JAK WYŻEJ POWIEDZIANO — ŚCIŚLE SPRAWOZDAWCZY.



W. WODZINOWSKI KRAKÓW



W. WODZINOWSKI KRAKÓW



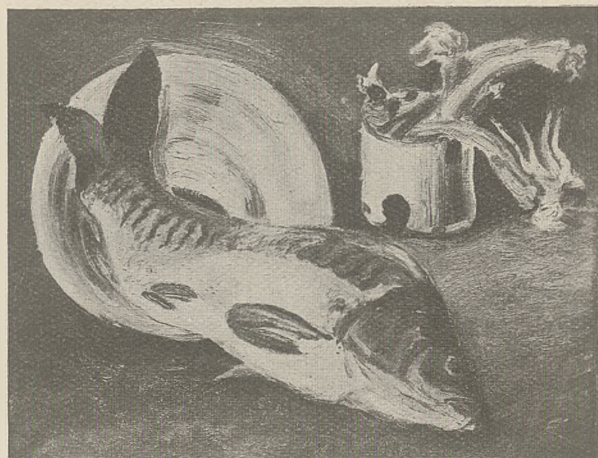
L. PĘKALSKI WARSZAWA



W. TARANCZEWSKI WARSZAWA



J. FEDKOWICZ KRAKÓW



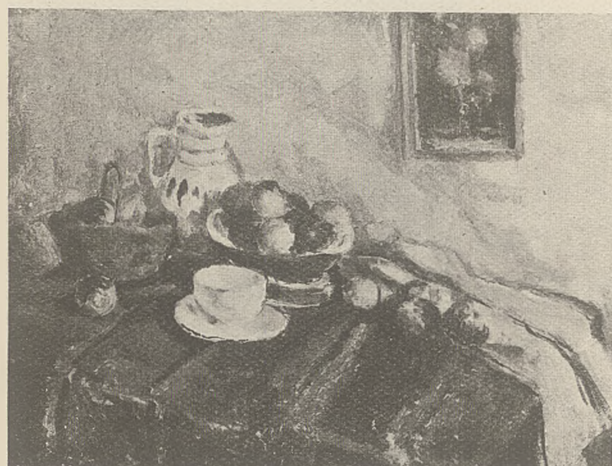
Z. MILLI KRAKÓW



Z. WALISZEWSKI KRAKÓW



Z. PRONASZKO KRAKÓW



K. LARISCH WARSZAWA



E. ELSTER POZNAŃ



J. CYBIS KRAKÓW



RUMIŃSKA-GERŻABKOWA KRAKÓW



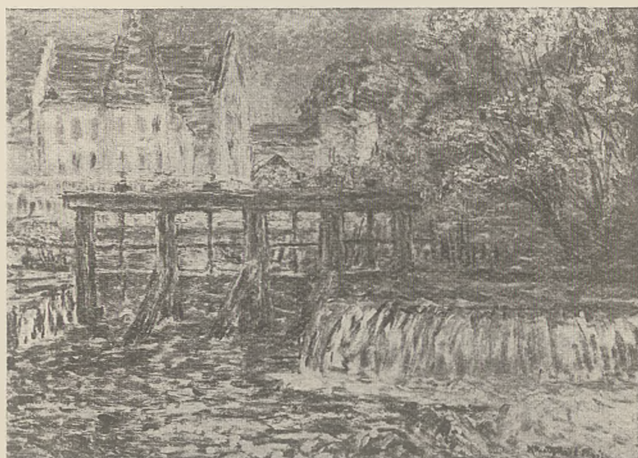
E. GEPPERT KRAKÓW



H. GOTLIB KRAKÓW



A. KOSSOWSKI WARSZAWA



H. RUDZKA CYBISOWA KRAKÓW



A. NACHT KRAKÓW



R. E. SZINAGEL KRAKÓW



MARCINÓW KRAKÓW



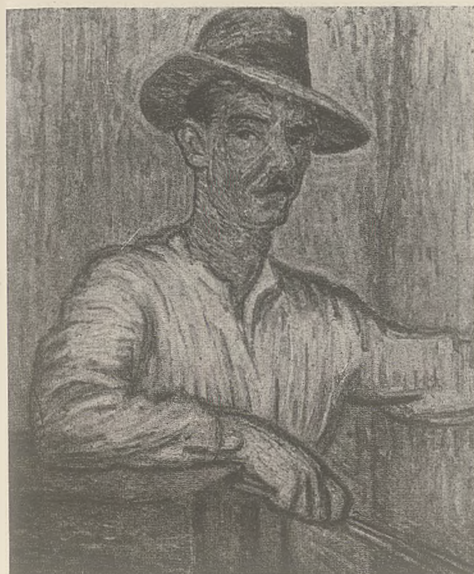
J. SOKOŁOWSKI WARSZAWA



A. OLEŚ KRAKÓW



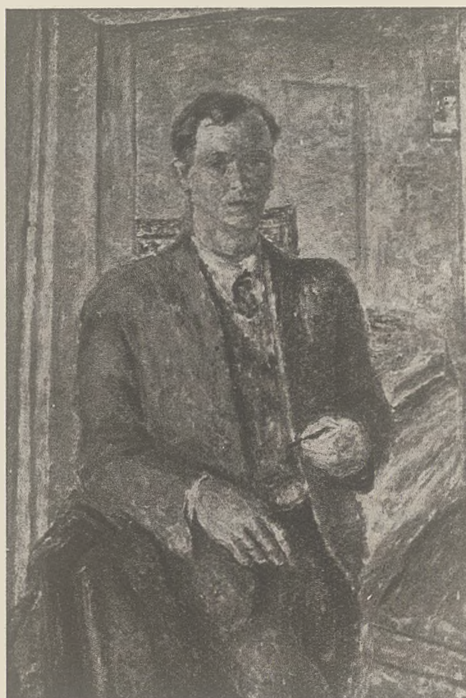
J. HOFFMANÓWNA KRAKÓW



Z. RUSZKOWSKI WARSZAWA



J. GOLUS WARSZAWA



J. WODYŃSKI, WARSZAWA